

**Е. В. Тырышкина**  
(Новосибирск, Россия)

**«ПАМЯТНИК» А. С. ПУШКИНА И «ПАМЯТНИКИ»  
ФУТУРИСТОВ (В. КАМЕНСКИЙ, А. КРУЧЕНЫХ, И. ТЕРЕНТЬЕВ):  
МЕХАНИЗМЫ И ЦЕЛИ ТВОРЧЕСТВА В КЛАССИЧЕСКОЙ  
И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

Традиция стихотворных «Памятников» не исчерпывается названными именами и восходит она даже не к Горацию, а к древнеегипетскому тексту «Похвала писцам» (другое название — «Памятник нерукотворный») \*. Но у нас не было намерения проводить интертекстуальное исследование. Известное стихотворение Пушкина и стихи Каменского, Крученых, Терентьева на соответствующую тему выбраны как типологически «чистые» примеры для изучения трансформации творческой деятельности при переходе от классической художественности к не-классической.

В этой связи следует рассмотреть 1) основные представления о классической и не-классической художественности; 2) структуру творческого процесса в классике; 3) изменения структуры творческого процесса при переходе от классики к неклассической художественности (в авангарде).

По поводу возможного разграничения классической и не-классической художественности можно сказать, что аналогии здесь примерно те же, что и с классической и неклассической философией (точнее, законы искусства находятся в прямой зависимости от концепции картины мира). В. Е. Хализев полагает, что классическая картина мира связана «с пониманием бытия как единого, упорядоченного, имеющего смысл, а человека — как сущностно и органически причастного этому бытию» <sup>2</sup>.

Неклассическое видение мира предполагает бессмысленность и хаотичность бытия, от которого человек склонен отчуждаться: «Подобная картина мира с максимальной резкостью явлена у Ницше, утверждавшего, что устойчивого бытия нет вообще, что оно лишь выдумка, которая всюду «вмывается», подсовывается» человеком, что худший вкус — это вкус к безусловному, которое составляет область патологии»<sup>3</sup>.

Классическая линия в философии представлена антично-винкельмановской и кантовско-гегелевской эстетикой, неклассическая — работами А. Шопенгауэра, С. Кьеркегора, Ф. Ницше, А. Бергсона, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ж. Деррида и др. Собственно неклассическая (или постклассическая) эстетика связана уже с постмодернизмом, а переход от первой ко второй совершается, по мнению В. Бычкова, в авангарде: «Авангард знаменует завершение классической европейско-средиземноморской художественной культуры и начало ее глобального перехода в иное качество»<sup>4</sup>. Если формулировать предельно коротко, то в классике подразумевалось, что искусство, как и культура в целом, — это область Духа (христианская традиция), сфера непререкаемых ценностей вне-положных субъекту, а художественное творчество — одна из форм духовного преображения. В неклассической эстетике происходит разрушение духовных ценностей, постулируется принцип всеобщего релятивизма, «пустотного центра»<sup>5</sup>.

С точки зрения трансформации эстетических категорий в эстетике XX века бросается в глаза девальвация категории прекрасного, часто отождествлявшейся в классической эстетике с ее предметом<sup>6</sup>. В авангарде это привело к деформации и редукции формы — вплоть до ее исчезновения. Прекрасное уступает место энергии, порыву, тому, что получило название дионисийства<sup>7</sup>. Энергетизм авангарда уже описан как его типологическая характеристика<sup>8</sup>, но почему авангард еще нельзя в полной мере причислить к неклассической художественности? Что составляет его сущность как переходного явления?

Классический вариант творческого процесса может быть охарактеризован следующим образом: произведение искусства являет собой результат гармонического баланса стадии медитации (вдохновение, работа воображения, первичное оформление мыслеобраза) и стадии инструментальности (воплощение образа в материале). Форма и содержание должны отвечать правилам красоты, меры, блага (автор должен овладеть традицией и техникой, то есть мастерством). Момент ценностного выбора художника всегда связан с вне-положными ему трансцендентными ценностями (Бог, Культура, Великое искусство и т. д.). Состояние творчества — это состояние высокого «инобы-

тия», художник-творец — это «медиум», пророк, вещающий этому миру высокие истины, услышанные в «мирах иных» (откровение). Переживание адресатом высокого искусства — переживание, близкое к потрясению; читатель в идеале должен пережить «встречу с Божеством», как пережил ее автор при создании своего творения. Адресату нужно передать импульс «божественного огня», знак неведомого мира, нужно преобразить его, сделать иным и вернуть в иной мир, где он обретет целостность гармонии. Духовное преображение — цель творчества, утверждение трансцендентных ценностей. В этом отношении «Памятник» А. С. Пушкина является просто идеальной иллюстрацией высказанных положений (в совокупности с такими стихами как «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа»). Искусство — это область, вынесенная за пределы обыденной эмпирии, его цель — приобщение к «иному миру»:

Веленью Божию, о Муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,  
Хвалу и клевету приемля равнодушно,  
И не оспаривая глупца<sup>9</sup>. (3, 424)

Слово становится тем сосудом, в котором живет «Божественный глагол», вместилищем бессмертного Духа, дарующим бессмертие поэту: «Нет, весь я не умру...».

Когда мы обратимся к стихотворениям названных футуристов на ту же тему, то столкнемся не только с откровенной пародией<sup>10</sup>, но и с апологией совсем иных творческих принципов, так как в текстах футуристов речь пойдет о «живом памятнике», то есть автор в своей телесности претендует на то, чтобы предстать идеалом, ходячей трансценденцией.

Василий Каменский — живой памятник  
Комитрагический моей души вой  
Разливлен будто на Каме пикник  
Долго ли буду стоять я — Живой  
Из ядреного мяса Памятник.

<...>

А вы — эй публика — только  
Капут  
Пригвождали на чугунные памятники.  
Сегодня иное — Живой гляжу на толпу —  
Я нарочно приехал с Каменки.

<...>

Пора возносить песнебойцев  
При жизни на пьедестал —

Пускай таланты еще утroyтся  
Чтобы каждый чудом стал.

<...>

Какая вы публика — злая и каменная  
Не согрeтая огнем футуризма  
Ведь пророк — один пламенный я  
Обожгу до идей Анархизма.

<..>

Разве нужна гениальность наживам  
Бакалейно-коммерческим клубам.  
Вот почему перед вами Живым  
Я стою одиноким Колумбом <sup>1</sup>.

В. Каменский

Я — сорвавшийся с петли —  
буду радовать вас еще триста крупных лет!,  
при жизни — мраморный и бессмертный,  
за мной не угонится ни один хлопающий  
могилой мотоциклет!

Я живу по бесконечной инерции  
как каждый в рассеянности свалившийся  
с носа луны  
остановить не могу своего парадного  
шествия

со мной судьба и все магазины  
обручены!<sup>12</sup>

А. Крученых

НОС

струня гОлое гОрло  
я  
как памятник Трезвый  
Публично сплю  
с верхнего голода  
Мистер Мip  
начал меня ИМИТИРОВАТЬ  
За ним все летят  
потеретьтяться  
И  
затерентеть  
Я не Ягений  
Только  
Президент Флюидов  
Сегодня в парламенте  
300 новых поэтов  
Признаны

За то что у них  
Мой НОС  
И моя ГОЛОВИЗНА<sup>13</sup>.  
И. Терентьев

С чем связана такая система ценностей и как меняется структура творческой деятельности в авангарде? Ницшеанский синдром «смерти Бога» породил различные варианты креативной стратегии художника — сверхчеловека. Когда все ценности разрушены и процедура творческой деятельности, описанная Вяч. Ивановым<sup>14</sup>, не принималась. Традиционный вариант творческого акта можно описать в виде треугольника, где вершиной является миг озарения как слияния с Божеством (наблюдается модель ценностной вертикали: «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа...» (3, 424). Но в авангарде отрицались внеположные субъекту сакральные ценности, сам автор объявлял себя источником креативности, единственным творцом, ценностным центром (точечная модель).

Однако без трансцендирования нет искусства, и в неклассической художественности сама процедура продуцирования трансцендентного становится иной: в авангарде мы сталкиваемся с попыткой продуцирования субъективного трансцендентного. Автор здесь либо надеется на внезапное озарение в ходе спонтанной медитации, либо, что более типично, объявляет себя во всех своих телесных проявлениях сакральной личностью, то есть биологическая, физиологическая энергия самой материи манифестируется как мистическая и эстетическая (происходит полная перемена культурных конвенций). В авангарде наблюдаются сугубо внешние механизмы трансцендирования. При этом, именно материя и телесность становятся источниками трансцендентного, дихотомия материи и духа снимается (вспомним, что в христианской традиции способность приобщиться к Божественной истине и узреть истину нередко были связаны с уязвлением брэнной плоти, телесность приносилась в жертву Духу):

И он к устам моим приник,  
И *вырвал* грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею *кровавой*.  
И он мне грудь *рассек* мечем.  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь *отверстую* водвинул.  
Как *труп* в пустыне я лежал,

И Бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей. (3, 30—31) (курсив мой. — Е. Т.)

Но в авангарде именно тело творческого субъекта декларируется как источник трансцендентного; эстетический вектор направлен во-вне: нужно разрастись, вывернуться наизнанку, изменить этот мир, сделав его собою<sup>15</sup>. Художественная форма в авангарде в своем пределе стремится к междометию или жесту, она деформируется и редуцируется<sup>16</sup>. Автор демонстрирует самого себя как ходячий идеал, динамичную форму, являясь по выражению К. Малевича «движущейся церковью»<sup>17</sup>, балансируя на грани эстетической и внеэстетической деятельности (популярность идеи «живого памятника» в этой связи вполне закономерна).

Авангард акцентирует именно те моменты выхода в инобытие творящего субъекта, которые можно характеризовать как моменты чистого вдохновения, одержимости, экстаза, или — глубокого погружения в «иное» («увидеть мир насквозь»). В авангарде автор отражал мир не как объективную данность в его предметных границах, а мир как поток трансцендентного, и — самое главное — автор выражал себя как «иное». Творческий субъект претендует на то, чтобы представлять собой и единственную реальность, и ценностный центр, и материал для преобразований, и форму, и явленный миру динамичный идеал. В «чистом» авангарде реальность в своем крайнем выражении приравнивается к реальности сознания субъекта в момент потока вдохновения.

Автор узурпирует право быть «идеалом во плоти», за что отвечает его стремлению к созданию вечно изменяющейся динамичной формы, и такой формой является его тело. Художественное творчество подчинено авторским интенциям максимального проявления себя как «иного». Если самое важное — это выразить в форме взрыв вдохновения, то форма закономерным образом теряет сбалансированные очертания, мастерство уходит на задний план. Структура творческого акта деформирована, либо доминирует стадия медитации, либо (что характерно для более позднего авангарда 1920-х годов) стадия инструментальное<sup>TM</sup>. Стремление к мгновенным изменениям и перделке мира «под себя» приведет к увлечению чисто техническим, научным, социальным экспериментированием (и манипуляциям по заданным правилам в сфере языка и формы), но здесь уже авангард выходит за рамки искусства<sup>18</sup>.

Очевидно, что в авангарде 1910-х—начала 1920-х годов гармоничная структура творческого акта потеряла свои сбалансированные очертания, форма также подверглась изменениям. Основным законом конвенциональности искусства, отрефлексируемый еще Аристотелем (в нашей терминологии — условность знакового материала), в авангарде верен лишь отчасти: словесная форма деформируется, а художник-авангардист склонен являть миру себя как телесную форму, он балансирует на грани условности искусства и реальности существования.

Система ценностей и творческой стратегии стала иной в этой эстетической системе: автор объявляет себя средоточием творческой («Божественной») энергии, модель треугольника (по Вяч. Иванову) заменяется точечной моделью, где автор моделирует «встречу с собой-иным» (медитативные техники и т. д.) или же изначально демонстрирует себя во всех поведенческих и даже физиологических проявлениях как нового человека иной природы. Авангард отказывается от внеположных субъекту духовных ценностей и этим «жестом» он знаменует намечающийся разрыв между классикой и неклассикой, но здесь еще нет пустоты или ценностного «зияния». Творческая энергия остается главной жизненной ценностью, но меняется ее содержание: энергия плоти объявляется мистической (так же, как и энергия материи в целом). Основная цель творчества в авангарде — запечатлеть энергетический поток непрерывных изменений. Здесь иное понимание творчества, чем в предыдущей традиции, но искусство («самовитое слово») ценится выше всего как выражение вдохновения — «инобытия». Авангардисты начала XX века претендовали на то, что только их искусство может называться таковым, так как оно отражает «чистую лаву вдохновения» и сущность его не искажена рациональной деятельностью и какими-либо утилитарными соображениями. Индивидуализация и волюнтаризация творческого процесса привела к его ощутимой деформации и редукции художественной формы, но вера в позитивные ценности «чистого искусства» (так, как его понимали авангардисты) и особую миссию художника, как ни странно это звучит, роднит этих новаторов с классиками. И известные пушкинские строки:

Не для житейского волненья,  
Не для корысти, не для битв,  
Мы рождены для вдохновения,  
Для звуков сладких и молитв (3, 142) —

можно было бы отнести и к авангардистам — за исключением: последней. Пока сохраняется отношение к искусству как деятельности

сакрализованной, долженствующей внести свет «иноного мира» в мир обыденный, связь авангарда и классики очевидна.

В данной работе был кратко рассмотрен полюс креации, но, чтобы эти предварительные выводы выглядели более весомо, нужно обратиться к полюсу рецепции — следует изучить восприятие авангардистских произведений, эстетические и внеэстетические переживания адресата, механизмы формирования катарсиса (пока это практически неисследованная проблема).

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Похвала писцам // Лирика Древнего Египта. М., 1965. С. 89–93 (стихотворный перевод А. Ахматовой); Памятник нерукотворный // Повесть Петеисе III. Дневнеегипетская проза. М., 1978. С. 241–242 (прозаический перевод М. А. Коростовцева).

<sup>2</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 22. Здесь же ссылки на отечественные работы. См. также: Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

<sup>3</sup> Хализев В. Е. Теория литературы. С. 22–23.

<sup>4</sup> Бычков В. Авангард // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2000. Т. 1. С. 27.

<sup>5</sup> Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные «метаморфозы» культуры // Полигнозис. 2000. № 2. С. 63–76; № 3. С. 67–85. См. также: Корневище ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998; Корневище ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999; Бычков В. Эстетическое // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2001. Т. 4. С. 467; Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

<sup>6</sup> Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 70–105, 176–200;

Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Его же. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 1.

<sup>7</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 57–157.

<sup>8</sup> Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 130–131.

<sup>9</sup> Все цитаты из Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А. С. Поли, собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1949. В скобках указывается том и страница.

<sup>10</sup> У А. Крученых есть стихотворение с характерным названием «Памятник», где идея увековечивания великих мира сего в статичном материале пародийно обыграна:

уткнувши голову в лохань  
я думал: кто умрет прекрасней?  
не надо мне цветочных бань  
и в потолке зари чуть гаснувшей

про всех забудет человечество  
придя в будетлянские страны  
лишь мне за мое молодечество  
поставят памятник странный:

не будет видно головы



ни выражения предсмертного блаженства  
не даже рук — увы! —  
а лишь на полушариях коленца...

(См.: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 14.)

<sup>11</sup> Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 253—254.

<sup>12</sup> *Крученых А.* Избранное. Munich, 1973. С. 226.

<sup>13</sup> *Терентьев И.* Собрание сочинений. Eurasiatica. Т. 7. Bologna, 1988. С. 93.

<sup>14</sup> *Иванов Вяч.* О границах искусства // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 200-203.

<sup>15</sup> См. подробнее: *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С. 205—207, 213—214; *Смирнов И. П.* Психодиахронологика: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 219—227; *Тырышкина Е.* Пространственное моделирование мира в русском литературном авангарде (функционирование и трансформация модели «тело—храм» // *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 chesciach / Pod red. L. Rozek. Chesc. 2. Czestochowa, 2001. С. 109—121; Тырышкина Е.* Источники инспирации в русском литературном авангарде (1910-е—1920-е гг.) // *Russian Literature. 2001. Vol. L (50). № 3. С. 319—333.*

<sup>16</sup> *Faryno J.* Введение в литературоведение. С. 108.

<sup>17</sup> *Малевич К.* О поэзии // *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 143.

<sup>18</sup> См. подробнее: *Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х—начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск; 2002.